

Zeitschrift: Dissonanz
Band: - (1998)
Heft: 55

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Walton, Chris / Omlin, Christina / Heister, Hanns-Werner

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Projekte von Schweizer KomponistInnen und an Musikverleger, die das Schaffen von Schweizer KomponistInnen fördern. 1997 erhielt ihn die Musikedition Nepomuk. Der Musikverlag Nepomuk entstand Ende der achtziger Jahre aus der Arbeit des Musikers und Pädagogen Francis Schneider, mit dem Ziel, eine Plattform für neue Unterrichtsliteratur und zeitgenössische Musik von Schweizer KomponistInnen zu schaffen. Später wurde das Programm durch die musikpädagogische Schriftenreihe *Wege* erweitert. Ein Schwerpunkt liegt bei der Herausgabe von Werken neuer Musik, die bereits auf der Unter- und Mittelstufe eingesetzt werden können, wie z.B. die von Martin Imfeld herausgegebene Sammlung *Neue Musik für Klarinette* mit Werken von Alfred Keller, John Wolf Brennan, Andreas Nick, Peter Wettstein, Urban Mäder, János Támas u.a.

7. Int. Kompositionswettbewerb geistlicher Musik in Freiburg

Der Jury, bestehend aus Alicia Terzian, Jonathan Harvey, Marek Stachowski, Stephen Smith und Thüring Bräm, lagen 74 unveröffentlichte Werke aus 25 Ländern vor, die sich auf das Salomonische Hohelied des Alten Testaments beziehen und für ein gemischtes Vokalensemble von 16 SängerInnen und Bläserquintett geschrieben sein mussten. Der erste Preis (Fr. 8000.–) ging für das Werk *Aloe* an den italienischen Komponisten Giampolo Coral. Das Werk

wird am *Festival de Musique Sacrée de Fribourg* (3.–12. Juli 1998) uraufgeführt. Den zweiten Preis (Fr. 2000.–) erhielt der deutsche Komponist Andreas Sorg für das Werk *In Poren geschrieben*; der dritte Preis (Fr. 1000.–) ging an den in England lebenden russischen Komponisten Dmitri Smirnov für *The Song of Salomon*.

Nouvelle direction au conservatoire de Bienne

Après d'intensives discussions, le Conseil de fondation du conservatoire et le Directeur, Samuel Dähler, ont convenu que ce dernier donnerait sa démission pour le 31 juillet 1998. Le Conseil de fondation a nommé Roman Brotbeck au poste de directeur intérimaire. Brotbeck enseigne depuis 1992 l'histoire et l'analyse de la musique au conservatoire de Bienne et en parallèle l'histoire de la musique et la théorie à l'école supérieure de musique à Zurich. Depuis 1996, il est président de l'Association suisse des musiciens. Brotbeck a repris la responsabilité du conservatoire de Bienne dès le 1^{er} janvier 1998. Esther Hermann, responsable de l'école de musique, a quitté son poste à fin janvier 1998. Pour lui succéder, le Conseil de fondation a choisi Isabelle Mili. Après une solide formation musicale de base, Isabelle Mili a participé à de nombreuses activités en tant que pédagogue, cantatrice, publiciste et organisatrice de différents projets musicaux au-delà de Genève.

Christoph Bernhard, Wolfgang Caspar Printz, Johann Georg Ahle, Johann Gottfried Walther, Johann Mattheson und Johann Adolf Scheibe auf. – Den zweiten, auch nach Ansicht des Autors entscheidenden Teil bildet die «Terminologische Abhandlung der Begriffe der musikalischen Figurenlehren», nun alphabetisch von *abruptio* bis *variatio*. Ein Figurenregister nach Autoren sowie ein alphabetisches Figurenregister unterstreichen immerhin die hier sich andeutende Tendenz zum Handbuch. Gebremst wird sie freilich durch die Bindung an die Traktate. Wie schon bei der chronologischen Abhandlung, so zeigt sich auch bei der systematischen eine Neigung zu terminologischem Wirrwarr, den Bartel eher referiert als auflöst – jeder Autor definiert (wofür er definiert) die Begriffe variativ –, die fatal an moderne Phänomene etwa in der Semiotik des Typs Umberto Eco erinnert. Notenbeispiele verdeutlichen immerhin das Gemeinte. Häufig fehlt allerdings die Angabe der spezifischen Bedeutungen, also der Denotations- und Affektcharakter, und eine Schranke auch des Buchs ist es, dass nur (nicht näher gekennzeichnete) Beispiele aus den Traktaten entnommen werden, kaum aus sozusagen «wirklicher» Musik. Hier macht sich einmal mehr das Grundproblem bemerkbar, dass Bartel nicht von der Musik, sondern nur von deren Reflex in Lehrbüchern ausgeht. Dennoch ist sein Metalehrbuch nützlich zum Nachschlagen und gibt einen ersten Überblick über ein System von Semantierungsverfahren, dessen kompositionsgeschichtliche Reichweite (denken wir nur z. B. an fast allgegenwärtige Phänomene wie chromatischen Quartgang oder Seufzer) nicht zuletzt der Autor dieses Buchs selber erheblich unterschätzt. (hwh)

Von «Nilitärtr» zu «A. Oxenvad»
Buschkötter, Wilhelm / Schaefer, Hansjürgen: «Handbuch der internationalen Konzertliteratur. Manual of International Concert Literature»; Walter de Gruyter & Co., Berlin 1996, 1008 S.

Dies ist eine stark erweiterte Auflage von Wilhelm Buschkötters bekanntem gleichnamigem Werk aus dem Jahr 1961. Im Unterschied zur Erstausgabe wird hier nicht nur Orchestermusik berücksichtigt, sondern auch ein breites Spektrum des vokalsinfonischen Repertoires. Buschkötter hat ca. 240 Komponisten bzw. 1540 musikalische Werke aufgelistet; hier sind es (laut Vorwort) 640 Komponisten bzw. 3600 Kompositionen. Die Liste – alphabetisch nach Komponisten geordnet – ist sehr übersichtlich aufgebaut. Auch wird angegeben, ob ein Werkverzeichnis bzw. eine Gesamtausgabe vorhanden ist. Ohne Zweifel wird dieses Buch für Bibliotheken, Dirigenten und auch für Laien von Nutzen sein. Allerdings fragt man sich, warum bei den Angaben zu Uraufführungen die Vornamen abgekürzt bzw. ganz verschwiegen werden. Die Identität von H.W.Henze bzw. von Sir G.Solti (jeweils ohne Spazium vor dem Nachnamen) ist nicht schwierig zu entschlüsseln; einem Engländer wird auch W.Pleeth bekannt sein. Aber wer waren die Herren «Montesi und Kelton», die Hindemiths *Konzert für Trompete und Fagott* unter der Leitung von «Wilson» 1949 uraufführten? Und wer war «A.Oxenvad», der unter der Leitung von «E.Telmányi» Nielsens *Klarinettenkonzert* erstmals spielte? Und handelt es sich beim Letzteren um den E. Telmany, der das *Violinkonzert* Nielsens uraufführte, wie auf der gleichen Seite angegeben? Um dies alles herauszufinden, muss man leider weitere Nachschlagewerke konsultieren. Druckfehler und Ungereimtheiten sind zwar bei keiner Publikation ganz zu vermeiden, aber hier tauchen sie allzu regelmässig auf. Beim Schlagzeug wird «Militärtrummel» als «MilitärTr» (z.B. S. 288), manchmal als «Militärtr» (S. 217), einmal sogar als «Nilitärtr» (S. 811) angegeben. Ob die Tempoangabe im zweiten Satz von Kurt Schwaens *Sinfonietta* wirklich «Modewrato» heisst, bezweifle ich. Akzente werden bei tschechischen Namen richtig gesetzt, bei polnischen Namen hingegen weggelassen. Von Othmar Schoeck sind nur drei Werke aufgelistet: das *Präludium* op. 48, die *Suite in As-Dur* (keine Opusnummer angegeben) und *Nachhall* op. 70 (letzteres Werk soll ein E.Schmidt [sic] bei der Uraufführung dirigiert haben). Nicht gerade eine gute Auswahl; vielleicht hat die Tatsache, dass alle drei Werke bei der Universal Edition erschienen sind, irgendeinen wichtigen Bezug. Als Werkverzeichnis wird nur das 1956 von Werner Vogel edierte angegeben; eine Gesamtausgabe existiere hingegen nicht. Nützlich wäre auch ein Namensregister zum ganzen Buch gewesen – nicht zuletzt für den Herausgeber, der beim Erstellen eines Registers wohl manche Ungereimtheit selber entdeckt hätte. (cw)

Ein Jahrhundert der elektronischen Musik

Chadabe, Joel: «Electric Sound. The Past and Promise of Electronic Music»; Prentice-Hall Inc., New Jersey 1997, 370 p., erhältlich bei: Electronic Music Foundation, 116 North Lake Av., Albany, NY 12206, USA
Joel Chadabe (Leiter der Electronic Music

Livres Bücher

Eine Abhandlung über Traktate

Bartel, Dietrich: «Handbuch der musikalischen Figurenlehren»; Laaber-Verlag, Laaber 1985/1997 (3. revidierte Auflage), 303 S.
Der Titel ist insofern etwas irreführend, als er suggeriert, wir erhielten einen umfassenden Überblick über das weite und für das historische Verständnis von Musik seit der Spätrenaissance wesentliche Feld der rhetorischen Figuren in der Musik. Tatsächlich aber liegt der Akzent auf der Lehre, das heisst Theoretikerschriften, in denen diese Figuren – in der Regel als Nachtrab zur tatsächlichen Praxis – erläutert werden. Diese theoretische Formulierung erscheint als eine ziemlich deutsche Angelegenheit. Bartel, seit 1985 Professor für Musikwissenschaft und Orgel am Canadian Mennonite Bible College in Winnipeg (Kanada), führt in seiner 1982 als Dissertation angenommenen und hier in 3., revidierter – d.h. mit Berücksichtigung neuer Quellen und Literatur angereicherter Auflage – vor allem vor, wie Begriffe im Verlauf der (Musik-)Geschichte verschieden interpretiert werden, und akzentuiert dabei u.a. die Verbindung zur allgemeinen bzw. wortsprachlichen Rhetorik. Als Quellen dienen ihm die Figurenlehren zwischen Joachim Burmeister (1599) und Johann Nikolaus Forkel (1788), mit dem für ihn das Ende der Tradition gekommen ist. Was für die Theoretikerschriften stimmen mag, nicht aber für die kompositorische Praxis. Neben kaum Bekannten tauchen hier Athanasius Kircher,

Foundation, Albany NY, <http://www.emf.org>) hat die Entwicklung der elektronischen Musik und die damit einhergehenden Erfindungen in diesem Bereich im 20. Jahrhundert präzise verfolgt. So umfassend konnte die Geschichte der elektronischen Musik bis jetzt nirgends nachgelesen werden. Es gelingt dem Autor auch, in den logisch gegliederten Kapiteln eine Gleichzeitigkeit zwischen unterschiedlichen Situationen an den innovativen elektronischen Studios aufzuzeigen, ohne chronologisch vorgehen zu müssen. Chadabe weist immer wieder auf das enge und wechselseitige Zusammenspiel zwischen den technischen Erfindungen und den musikalischen Entwicklungen hin. Fast alle erwähnten KomponistInnen kommen persönlich zu Wort: Durch unzählige Statements über ihre Werke, Arbeitsweisen und Schwierigkeiten entsteht ein wirklichkeitsnahes Bild der Geschichte der elektronischen Musik. Chadabe versucht, den Leser am Geschehen «hautnah» teilnehmen zu lassen. So liest sich das Buch denn auch relativ leicht. Eine Auflistung aller Zitate findet man im Anhang, ebenso ein Register der aufgeführten Komponisten. Zahlreiche wichtige Werke der elektronischen Musik werden detailliert beschrieben, der Entstehungsprozess, die musikalische Idee hinter dem elektronischen Programm, etc. Was fehlt, ist ein Register der Werke. Eine Zusammenfassung der gesammelten Eindrücke bekommt man nur an wenigen Stellen geliefert. Vielmehr ist dieses Buch eine umfassende Aufzählung der wichtigen Events und kann so auch als Nachschlagewerk gebraucht werden. Die insgesamt 12 Kapitel sind in drei grosse Teile gegliedert: die frühen elektronischen Instrumente (vom Telharmonium bis zum RCA Electronic Music Synthesizer, 1906–57), die Öffnung der Musik für alle Geräusche (mit John Cage in den 30er Jahren), die 60er Jahre und die darauf folgende Kommerzialisierung der elektronischen Instrumente für jedermann (Computer, Synthesizer, MIDI-Systeme, etc.). Abschliessend folgt ein Kapitel über die multimedialen Fähigkeiten der neuen Technologien CD-Rom und Internet und ein kurzer Ausblick auf die sich so bietenden Möglichkeiten auch für den Zuhörer. Chadabes These: Der Zuhörer erhält vermehrt die Möglichkeit, sich interaktiv oder auch ganz eigenständig am kompositorischen Prozess zu beteiligen, eine willkommene Konkurrenz zu traditionellen Konzertformen mit passivem Publikum. (om)

Welche Tageszeit eignet sich am besten zum Komponieren?

Dobberstein, Marcel: *«Die Psychologie der musikalischen Komposition. Umwelt – Person – Werkschaffen»*; Verlag Christoph Dohr, Köln-Rheinkassel, 1994, 250 S.

Gegenüber produktions- überwiegen rezeptionspsychologische Untersuchungen bei weitem; das entspricht einem Paradigmenwandel, der von der Genese her produktiv war und neue Perspektiven eröffnete, in seinen Konsequenzen freilich häufig auch wieder verbaut. Die Abkehr von der reinen Objektanalyse zugunsten einer Untersuchung des gesamten Musikprozesses verengt sich dann wieder zum Weg vom Objektiven zum Subjektiven, bis hin zur Beliebigkeit – das ist gar nicht sosehr «postmodern» als vielmehr prämoderne positivistische Konzentration auf die Rezeption von

Musik, die seit jeher behauptete, zur Sache selber sei nichts zu sagen (wobei hier im übrigen der Mainstream der musikalischen Semiotik paradoxerweise die Nachfolge der Soziologie und Psychologie angetreten hat, insofern nun mit vielen neuen Wörtern und Termini wieder einmal nachgewiesen wird, dass Musik eigentlich nichts bedeute). Dobberstein setzt dagegen am kompositorischen Subjekt an und arbeitet das denn doch recht umfangreiche historische Material von Komponistenbefragungen auf, von denen Julius Bahles v.a. auf Umfragen basierende Versuche einer musikalischen Schaffenspsychologie von 1936 bzw. 1939 das wohl berühmteste, von Dobberstein sehr kritisch betrachtete Modell waren. Beachtlich ist die Vielfalt der in diesem Entwurf berücksichtigten Aspekte von Technik- und Materialfragen hin bis zu Überlegungen zu den fürs Komponieren besonders produktiven Jahres- und Tageszeiten. Dass im Detail dann manches fraglich oder fragwürdig erscheint, wiegt weniger schwer als der Vorzug dieses Neuansatzes, der eben Idee und Stil, Fragen der Befindlichkeit von Komponierenden mit Befunden aus der jeweils historischen Situation der Musik selber zusammenzubringen versucht. (hwh)

Ein Dirigent gegen den Zeitgeist

Fiebig, Paul (Hg.): *«Michael Gielen. Dirigent, Komponist, Zeitgenosse»*; Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 1997, 247 S. (mit CD)

Liegt es an der Dialektik der Geschichte, dass einer, der die Idee der Moderne nicht aufgeben will, heute einen Prozess im Gange sieht, «in dem alle Errungenschaften der Zivilisation und der Humanität über Bord geworfen werden in einem Krieg aller gegen alle»? Ein Prophet des Untergangs ist Michael Gielen dennoch nicht: Er vergleicht die heutige Zeit, in der die angepasste Kunst zur angepassten Gesellschaft passe, mit der Metternichschen Restauration, nach der der nächste Ausbruch bestimmt kommen werde, auch im Bereich der Musik. Seine eigene kompositorische Tätigkeit wurde durch einen politischen Vorgang buchstäblich angestossen: Sein Opus 1, eine Violinsonate, entstand, nachdem ihm bei einer Studentendemonstration von den rechten Gegnern der Schädel verhauen wurde; im übrigen betrachtet Gielen seine Tätigkeit als Komponist mehr als «Privatangelegenheit», die «wenig zur historischen Entwicklung beiträgt». Weit folgenreicher war seine Tätigkeit als Dirigent und während zehn Jahren als Operndirektor in Frankfurt. Im Musikbetrieb der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ist Gielen mit seinem Bestehen auf Wahrheit (««Hässlichkeit» ... ist wahrhaftig; sie spricht vom Leiden des Menschen in unserer Zeit»), mit seiner erzieherischen Ambition («Die Hörer ... sollen erkennen, dass Kunst nicht nur Spass, sondern auch Arbeit bedeutet»), mit seiner Weigerung, das künstlerische Wirken als Dienstleistung zu begreifen («Ich gönne allen Leuten die Entspannung am Abend, aber nicht unbedingt in dem Theater, das ich leite»), eine Ausnahmeerscheinung. Er, der Werkanalyse für wichtiger hält als Dirigiertechnik, wurde von Kritikern und Hörern, zuweilen auch von Orchestermusikern als «didaktisch», «trocken» oder «kalt» empfunden. Das allerdings hat mehr mit dem Vorurteil, dem der denkende Musiker grundsätzlich begegnet, zu tun als mit den musikalischen «Fak-

ten», wie die diesem Buch beigelegte CD beweist (falls das noch nötig war). So spannungsvoll Gielens Musizieren ist, so anregend und in keinem Moment langweilig (in den anekdotischen Passagen sogar ausgesprochen unterhaltend) ist das vorliegende Buch. Es sammelt seine wichtigsten Texte, darunter den in *Dissonanz* Nr. 6 erschienenen Aufsatz zu den Retuschen bei Schumann, hier mit einer relativierenden Nachschrift versehen; Kommentare zu seinen Beethoven-Schönberg- bzw. Schubert-Webertagen; Zeugnisse aus erster Hand über Eduard Steuermann, Bernd Alois Zimmermann und grosse Dirigenten von Furtwängler bis Karajan. Jedes der vier Kapitel wird von einem ausführlichen, grundsätzlichen Fragen berührenden Gespräch (mit Rudolf Lück, Walter Levin, Ruth Berghaus/Sigrid Neef und schliesslich mit sich selbst) eingeleitet; Essays von Elwira Seiwert, Paul Fiebig und Wolf Rosenberg sowie Hommages von Freunden runden den mit Diskographie und Werkverzeichnis ausgestatteten, vorzüglich gestalteten Band ab. (ck)

Keine undefinierte Beziehung

Frevel, Bernhard (Hg.): *«Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung»*; ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1997, 247 S.

Dass Musik und Politik ein ungleiches Paar sind, stellt Frevel einleitend zu Recht fest und rügt, dass weder Musikwissenschaft noch Politikwissenschaft (von der er herkommt), sich hinreichend mit dieser Thematik befassen. Leicht absurd ist freilich – eben wegen der durch das simple «und» verdeckten Asymmetrie – die Klage, dass in der Politik Themen wie Arbeitslosigkeit, Ökologie u.a. Vorrang hätten sowie in der Politikwissenschaft Arbeits(market)-, Verkehrs-, Umwelt-, Sozialpolitik häufiger behandelt würden, und die Forderung nach einer Disziplin «Musikpolitikologie» nicht zuletzt deshalb, weil sie die tatsächlich ja weitverbreitete Ausklammerung des Politischen bei der Beschäftigung mit Musik eher nochmals verstärken würde. Hinzu kommt, dass die Durchforstung der Datenbanken, die nur eine dürftige Ausbeute ergeben hat, offensichtlich ziemlich lax durchgeführt wurde (vielleicht darf für künftige Datenbankrecherchen alias Bibliographieren u.a. eine Datensammlung in Buchform, das RILM, empfohlen werden); schliesslich – damit in Zusammenhang – ist die titelgebende «undefinierte Beziehung» andernorts bereits durchaus definiert und zeigt die Borniertheit des vorliegenden Sammelbands, der nicht nur nichts definiert (abgesehen von einer unzulänglichen Verkürzung auf die Zeit der Weimarer Republik und des NS), sondern von Geschichte anscheinend nur «deutsche Geschichte» kennt. Diese Beschränkungen eingerechnet, findet sich doch viel und aufschlussreiches Material. Ein zu Recht auf nichtstaatliche Bereiche erweitertes Politikverständnis zeigt z.B. die «mikropolitische» Analyse von machbezogenem Handeln in Musikvereinen (wozu Frevel selbst zwei beachtliche Bücher beisteuerte). Weitere Themen sind: Kommunale Musikpolitik, Musikpolitik der Länder am Beispiel Bayerns, Kulturförderung der Europäischen Union, Interessensvertretung durch Musikverbände, Urheberrechts-Verwertungsgesellschaften. – Der historische Teil enthält Beiträge über verfolgte und verfemte Musik unter dem NS-Regime,

Rockmusik als Medium des politischen Diskurses im DDR-Kulturbetrieb, den Umgang mit der – im Text das «einig Vaterland» beschwörenden – Nationalhymne in der DDR 1949–1990 sowie über Schlager und Politik im Vergleich BRD/DDR. – Noch stärker soziologisch akzentuierte Untersuchungen behandeln in einem weiteren Teil musikalische Rezeptionsmuster und Teilkulturen in der Bundesrepublik Deutschland und die strukturelle Benachteiligung von Musikerinnen in eben diesem Land. Während schliesslich unter dem Titel «Musik und Gewalt» v.a. rechte bis neonazistische Gruppen kritisiert werden, behauptet Dollase in seinem Beitrag mit dem schnoddrigen Titel «Rock gegen rechts – Rock von rechts. Oder: Wie Musik eine politische Bedeutung und Funktion erhält oder auch nicht», Musik habe keine politischen Wirkungen. Die These ist aus einer der Ideologie der «absoluten» Musik verpflichteten dogmatischen Setzung abgeleitet, die von geringem Musikverständnis zeugt: «Musik ist eine Folge von Schallwellen, die «von Natur aus» selbstredend völlig ohne irgendeine Aussage ist. Sie erhält [...] historisch bedingt oder auch «mutwillig» eine politische Bedeutung.» Neben den üblichen Ausfällen gegen «political correctness», «Gutmenschen» u.a.m. als Ausweis der rechten Gesinnung liefert Dollase allerdings trotzdem bedenkenswerte Argumente für die Bedeutung des sozial-kulturellen Kontexts und gegen eine Überschätzung der politischen Wirkungen von Musik, auch wenn seine behavioiristischen Vorstellungen von Musik als Reiz, der eine Reaktion z.B. in der Abgabe von Stimmzetteln aufgrund eines Rockkonzerts zur Folge haben sollte, reichlich naiv sind. (hwh)

Messevertonung als eigengewählte Aufgabe

Friesenhagen, Andreas: «Die Messen Ludwig van Beethovens. Studien zur Vertonung des liturgischen Textes zwischen Rhetorik und Dramatisierung»; Verlag Christoph Dohr, Köln 1996, 501 S.

Von Beethoven gibt es bekanntlich nur zwei vollendete Messen, die in C-Dur (1807) sowie die berühmte solemne (1819/1823), wie denn überhaupt der Output an geistlichen Werken im Vergleich zu seinen Wiener Mitklassikern Haydn und Mozart erheblich zu wünschen übrig lässt – die einschlägigen sakralen «Pfundnoten», über die er sich in einem Brief lustig macht, waren seine Sache nicht als kontinuierliche Produktion, sondern vor allem unter Krisenbedingungen und als eigengewählte Aufgabe. Friesenhagen kommt, was befremdlich und fast anmassend ist, ohne Nennung von Harry Goldschmidt aus, der ja immerhin gerade zum Spätwerk einschliesslich der *Missa solemnis* nicht unerhebliche neue Einsichten produziert hat, und polemisiert gegen H. Krones und andere, die das Weiterwirken rhetorischer Traditionen nachgewiesen haben – das wird etwas schnöde weggefegt mit einer gewissen Geringschätzung von Beethovens Bewusstheit und dem Pauschalargument von der «autonomen» Leistungsfähigkeit der Musik mit und seit Beethoven und wirkt etwas paradox, da Friesenhagen bei der *Missa solemnis* nicht wenige rhetorische Figuren schon aus den Skizzenbüchern vorlegt. Es ist dennoch beachtlich, dass der Autor trotz solcher Schranken nicht zuletzt durch sorgfäll-

tige, wenngleich im Rahmen traditioneller Methodik bleibende Berücksichtigung des Kontexts zahlreiche einleuchtende Befunde zu und an Beethovens Verfahren wie Sprache entdeckt, die seine Studie lesenswert machen. (hwh)

Pro und contra Rundbogen

Gähler, Rudolf: «Der Rundbogen für die Violine – ein Phantom?»; ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1997, 175 S. (mit CD)

Der Expertenstreit um die Verwendung von Rundbögen entzündete sich an den sechs Solo-Violinsonaten von Johann Sebastian Bach. Arnold Schering und Albert Schweitzer plädierten anfangs des Jahrhunderts in engagierten Abhandlungen für dessen Anwendung, arrivierte Solisten äusserten sich eher negativ. So entschied immer wieder der Blickwinkel über die Bewertung des Rundbogens. Im 20. Jahrhundert haben sich Rolf Schroeder und Knud Vestergaard dem Bau und der Entwicklung angenommen, und einige Geiger haben sich wieder dem Rundbogenspiel zugewandt. Der Cellist Michael Bach hat einen Rundbogen für das Violoncello entwickelt und damit eine Bach-Suite und Schnebel-Stücke auf CD eingespielt (siehe *Dissonanz* Nr. 53, S. 44). Trotzdem blieb das Spiel auf dem Rundbogen eine marginale Erscheinung. Der Violinist Rudolf Gähler sieht das anders. Er zerpflückt im ersten Teil des Buches mit missionarisch anmutendem Eifer die Argumente seiner Gegner, um im zweiten die renommiertesten Musiker und Musikwissenschaftler doch noch selbst zu Wort kommen zu lassen. Hier findet man die Aufsätze zu Bachs Violinsonaten von Max Rostal, Arnold Schering, Albert Schweitzer, Rolf Schroeder, Carl Flesch, David D. Boyden, George Bernhard Shaw u.a. Auf der beigelegten CD spielt Rudolf Gähler die Chaconne d-Moll und das Adagio aus der C-Dur Sonate von Johann Sebastian Bach. Obwohl seine Interpretation klanglich und dynamisch interessante Alternativen ergibt und die Notenlängen gemäss Originaltext realisiert, wird sein forciertes Spiel dem Rundbogen auch nicht zu mehr Freunden verhelfen. Die Bogenfrage erübrigt die Frage nach der Interpretation nicht. (om)

Ceux qui vivent sur une lame de couteau

Gauville, Hervé/Novarina, Valère: «Louis Soutter, Si le soleil me revenait»; Centre culturel suisse Paris et Société Nouvelle Adam Biro, Paris 1997, 128 p.

Cet ouvrage est paru à l'occasion de la rétrospective Louis Soutter au Centre culturel suisse de Paris, du 25 octobre 1997 au 25 janvier 1998 (une exposition Soutter, itinérante, et passée inaperçue, avait déjà trouvé place au musée d'Art moderne de la ville de Paris en février 1976). C'est dire que, bon gré mal gré, cet artiste et son œuvre commencent à être connus et reconnus: il naît à Morges en 1871, meurt dans un asile pour vieillards et nécessiteux, à Ballaigues, petite commune du canton de Vaud, où, pendant les dix-neuf dernières années de sa vie, il s'épuise, d'une «main sismographique», à laisser courir son imagination sur des feuilles de papier journal, des enveloppes barbotées à l'intendance, en quête de sombres et térébrants symboles – femmes en flammes, Christs sanglants, masques et afres (on estime à plus de quatre mille les

pièces qu'il réalisa). Sa carrière artistique avait pourtant brillamment commencé: études d'architecture, de musique avec Eugène Ysaye, puis de peinture. En 1907, il est premier violon de l'Orchestre du Théâtre de Genève (futur Orchestre de la Suisse romande). Cette formation, pour son 75^e anniversaire, passe une commande en 1996 à Heinz Holliger qui, dans son *Concerto pour violon et orchestre* (le quatrième et dernier mouvement n'est pas encore écrit à ce jour), s'inspire de la biographie et des toiles de Louis Soutter. Les gens du côté de la folie, «ceux qui vivent sur une lame de couteau» (I. Bachmann), avaient déjà attiré Holliger: en tant que chef d'orchestre, il a souvent programmé Schumann, et, compositeur, écrit plusieurs pages fondées sur des textes d'écrivains comme Trakl, Gwerder, Weder, Nelly Sachs, Celan, Beckett et surtout Hölderlin (son *Scardanelli-Zyklus* est l'une des œuvres les plus magnifiques de cette fin de siècle). Il ne faut manquer, à ce sujet, de mentionner un film d'une rare qualité, d'Edna Politi, *Ombres* (1997, 35 mm, 105'), consacré à la genèse et au travail de répétition du *Concerto pour violon* de Holliger, avec le superbe Thomas Zehetmair et l'Orchestre de la Suisse romande dirigé par le compositeur; les séances de travail alternent en un contrepoint serré avec les toiles et les dessins de Soutter, et l'exécution intégrale du *Concerto* parachève ce film. (vdw)

Innovative Programmgestaltung

Gesellschaft Camerata Zürich (Hg.): «40 Jahre Camerata Zürich. Dokumentation der Uraufführungen. Katalog der Erstaufführungen. Verzeichnis der aufgeführten Schweizer Werke»; Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich 1997, 77 S.

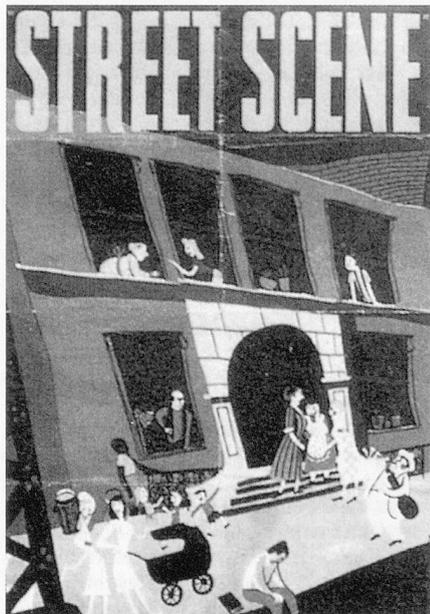
Der kleine Band dokumentiert ein Stück Zürcher und Schweizer Musikgeschichte: Nach dem 2. Weltkrieg übernahmen vermehrt die Kammerorchester die Pflege des zeitgenössischen Repertoires in der Schweiz. Die Camerata Zürich hat so in ihrer 40jährigen Geschichte viele Werke angeregt, die sonst wohl nicht entstanden wären. Jedoch nicht nur Uraufführungen von Schweizer Musik waren ein Anliegen des Leiters Räto Tschupp: Ebenso verzeichnet der Katalog die Erstaufführungen zahlreicher Werke ausländischer Komponisten wie etwa Hans Werner Henze, Sofia Gubaidulina oder Wolfgang Rihm. Auch im Bereich der historischen Musik gibt es eine beträchtliche Anzahl von Erstaufführungen zu verzeichnen. So sind über die Jahrzehnte zahlreiche interessante Programme entstanden, welche zusammen mit Kritiken aus den Tageszeitungen in diesem Band chronologisch aufgelistet sind. (om)

Mangel an Analysen

Geuen, Heinz: «Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters»; Edition Argus, Schliengen 1997, 341 S.

Geuen schätzt den Stellenwert seiner produktiven Arbeit vielleicht nicht ganz richtig ein. Während er meint, die bisherige Weill-Forschung habe unter einem Zuviel an Philologie und Materialanalyse gelitten, während er selber innovativ durch Akzentuierung des Kontexts – Dramaturgie wie soziale Funktion – sei, gab und gibt es vielmehr eher zuwenig genaue, erst einmal den Notentext und den Verbaltext wirklich ana-

lysierende Untersuchungen. Dass solche Analysen, richtig verstanden, den Kontext mitzuberechnen haben, versteht sich. Hier kommt Geuen, trotz einiger Ungenauigkeiten im Detail, einige Schritte weiter; dass er seine Analysen nicht zum Zentrum macht, sondern als Belege einsetzt, ist zu bedauern. Es handelt sich um einzelnen um Analysen zu Aspekten von Kreneks *Jonny*, Weills *Der Zar lässt sich fotografieren*, Hindemiths «Zeitopern», weiter dann zum Liebeslied aus der *Dreigroschenoper*, zu *Lady in the Dark* und zur «Broadway Opera» *Street Scene*, nach Geuen ein-



Werbezettel für *Street Scene* (1947)

leuchtend die (oder vielleicht besser eine) «Vollendung des Konzepts der Zeitoper». Darüber hinaus bietet Geuen reiches Material besonders zur Musiktheater-Kultur der Weimarer Republik mit Akzentuierung populärer bis demokratischer Tendenzen. Beim Musiktheater-Konzept betont auch Geuen die Wichtigkeit Busonis für Weills Ästhetik; und zum «Gestus»-Begriff liefert er anti-traditionelle und erhellende Überlegungen. Gestützt auf seine Untersuchungen zu Gattungs- und Theatergeschichte, zu «sozio-musikalischer Situation» v. a. in den 20er Jahren, betont er, wie auch der eine oder andre vor ihm, die Konstanz des humanistischen Impulses, der die bestehende «Marktwirtschaft» auch noch unter in manchem eingeschränkteren US-Bedingungen transzendiert. – Angesichts von Umfang und thematischer Vielfalt wäre ein Register nicht schlecht gewesen. (hwh)

La mauvaise musique

Heine, Heinrich: «*Mais qu'est-ce que la musique ?*», édition préparée et présentée par Remy Stricker, dans la traduction de l'époque, revue par l'auteur; Actes Sud, coll. «*Babel*», Arles 1997, 159 p.

A la question «*Mais qu'est-ce que la musique ?*», Heine répond: «*Nous ne savons pas ce qu'elle est. Mais ce qu'est la bonne musique, nous le savons, et mieux encore nous savons ce qu'est la mauvaise, car, de cette dernière, il nous en est venu davantage aux oreilles.*» Entre mars 1836 et mai 1844, cet homme-qui-ne-savait-pas (des «amis» racontèrent qu'il découvrit, au concert, que la basse continue n'était pas une contrebasse) envoie de Paris, à la «*Gazette d'Augs-*

bourg» dont il est le correspondant, des chroniques alertes, piquantes, féroces parfois. Sur le monde musical, ses artistes, le monde politique et littéraire de la capitale, alors lieu de passage obligé. Heine évoque ceux qu'il apprécie: Rossini et Meyerbeer, Berlioz et Liszt et Chopin; épingle ceux qu'il abomine: Spontini, Mendelssohn, les pianistes virtuoses tels que Wolf, Pixis ou Kalkbrenner, «*cet homme [qui] a l'air d'un bonbon qui serait tombé dans la boue.*» (vdw)

Ein ausführliches Lexikon

Heister Hanns-Werner / Sparrer, Walter-Wolfgang (Hg.): «*Komponisten der Gegenwart*», 12. und 13. Nachlieferung; édition text + kritik, München 1997, 246 bzw. 244 S. Ein Loseblatt-Lexikon hat zumal im Bereich zeitgenössischer Musik manche Vorteile: Während die Suche etwa nach dem Todesjahr unlängst verstorbener Komponisten sonst ein mühsames Unterfangen ist, sind die Nachlieferungen des KdG schnell mit den entsprechenden Daten zur Hand, hier im Falle von Edison Denisov, Berthold Goldschmidt und Jean Françaix. Die offene Struktur ermöglicht, auch auf Komponisten ausführlich einzugehen, die in andern Lexika nur mit wenigen Zeilen bedacht werden oder gar nicht vorkommen (in diesen Nachlieferungen namentlich Toshi Ichihyanagi, Ulrich Leyendecker, Einojuhani Rautavaara, Kurt Schwaen, Hans Zender, Miroslav Kabeláč; dazu die «Klassiker» Manuel de Falla und Goffredo Petrassi), ohne sich über die finalen Konsequenzen solcher Ausführlichkeit Sorgen machen zu müssen. Und da jeder Komponist zunächst mit einem zusammenfassenden zweiseitigen Blatt vertreten ist, kann man sich über eine Vielzahl rasch ins Bild setzen – was in manchem Falle wohl auch ausreichend wäre: Mir genügt es z. B. zu erfahren, dass für das Chorwerk von Helmut Barbe, dem Schöpfer des christlichen Musicals *Halleluja Billy*, die «Synthese tonaler und dodekaphoner Strukturen insgesamt charakteristisch» sein soll, ohne dass ich das auch noch im einzelnen vorgeführt bekommen müsste. (ck)

Aus alten Schubladen

Hortschansky, Klaus (Hg.): «*Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*»; Hans Schneider, Tutzing 1997, 728 S. Die hier gesammelten 49 Beiträge waren als Festschrift zum 85. Geburtstag von Anna Amalie Abert im Jahr 1991 gedacht. Sie selber hat jedoch deren Veröffentlichung nicht mehr erlebt, denn sie ist Anfang 1996 gestorben. Es gibt keinen roten Faden durch die verschiedenen Artikel – zumindest hat der Schreibende keinen gefunden. Das Spektrum der Themen könnte kaum breiter sein, was wohl den Titel der Festschrift erklärt, da er nichtssagend genug ist, um alles zu decken. Behandelt werden u. a. Reinhard Kaiser (Georg Feder), Traumvisionen in der Musik (Sabine Henze-Döhring), Clara Schumann (Imogen Fellinger), das Musiktheater Stockhausens (Wulf Konold) und Strawinsky als Interpret seiner eigenen Werke (Volker Scherliess). Unter den Autoren befinden sich neben mir unbekanntem Musikwissenschaftlern auch wieder die Üblichen, die offensichtlich heutzutage bei keiner Festschrift fehlen dürfen. Manchmal hat man das starke Gefühl, diese oder jene Arbeit sei für diesen Anlass – wie ja bei Festschriften nicht ungewöhnlich – aus einer alten Schublade geholt und aufpoliert

worden. Wie offen zugegeben wird, widerspiegeln einige Beiträge leider den Forschungsstand von 1990. Hinzu kommt, dass mehrere Autoren nach so vielen Jahren anscheinend wenig Interesse daran gehabt haben, noch einmal über ihren Artikel zu gehen, um Informations- bzw. Druckfehler zu beseitigen. Und dennoch wäre es unfair, diese Festschrift als verlorene Mühe zu bezeichnen, denn einige Perlen sind gleichwohl zu finden. Zwar kann jede Auswahl der lesenswerten Beiträge nur subjektiv sein; trotzdem seien Heinz Beckers Schilderung der «Genese von Meyerbeers Preussenoper *Ein Feldlager in Schlesien*», Werner Brauns «Umgekehrte Noten und umgekehrte Musik» und Heinrich Schwabs Ikonographie zum «Jazzbandgeiger auf der Weltkugel» aus Kreneks *Jonny spielt auf* erwähnt. (cw)

Instruktive Beispiele

Krämer, Thomas: «*Lehrbuch der harmonischen Analyse*»; Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1997, 136 S.

Krämer definiert – etwas eng, aber im gegebenen Rahmen natürlich zweckmässig – Harmonik als Dur-Moll-Tonalität zwischen etwa 1600 und 1900. Erfreulich ist, dass er im Prinzip semantische Aspekte einbezieht, d. h. u. a. eine nicht selten einigermaßen ausführliche Erklärung bzw. Begründung für harmonische Ereignisse und Prozesse gibt statt blosser Beschreibung oder gar nur Chiffrierung. Dann ist es freilich z. B. bei Gesualdos *Moro lasso* umso widersinniger, den italienischen Text zu sparen; bei Lassos *Matona cara* wäre dagegen die Übersetzung durchaus angebracht – dass vielfach Texte von Vokal- bzw. Musiktheater-Werken ausgelassen sind, ist angesichts der analytischen Perspektive Krämers falsch. Im Detail wäre über einiges zu diskutieren, etwa eine gewisse Vernachlässigung satztechnischer, wiederum mit rhetorischen Figuren vermittelter Aspekte beim Bachchoral, die Frage, ob es eine Moll-Dominante überhaupt gibt (abgesehen von der Chiffrierungs-Bequemlichkeit als d) – Krämer selber führt an, dass sowieso nur die Terzstellung verwendet werde; unklar und widersprüchlich formuliert ist die sachlich berechnete Widersprüchlichkeit, dass Alterationen die Funktionen sowohl bestätigend anscharfen wie tendenziell destruieren. Wie die Verfahrensweise und die Kommentare, so sind auch die weitgefächerten Beispiele selber instruktiv und zum Schmökern wie zum gezielten Studieren nützlich. Inwieweit etwa Studierende mit diesem Lehrbuch selbständig Harmonielehre bzw. dann harmonische Analyse lernen können, vermag ich nicht zu beurteilen. Aufgaben samt Lösungen sind zahlreich angegeben. Ausgesprochen nützlich jedenfalls – zum Nachschlagen wie Repetieren – ist die übersichtliche alphabetische Liste von Klängen bzw. Funktionsbezeichnungen und die Liste der Generalbassbezeichnungen mit Beispielen. Warum die «pikardische Terz» so heisst, ist freilich auch von Krämer nicht zu erfahren. (hwh)

Du comma zarlinien à la formule de Taylor

Lattard, Jean: «*Musique: gammes et tempéraments. De Pythagore aux simulations informatiques*»; Diderot Multimédia, coll. «*Pratique des sciences*», Paris 1997, 222 p. Voici rassemblés les éléments essentiels à la

compréhension des nombreuses échelles musicales utilisées dans la musique occidentale depuis l'antiquité grecque, échelles qui ont suscité des gloses passionnées, parfois polémiques, souvent contradictoires. Les aspects historiques et musicologiques, déjà largement traités, sont réduits au strict nécessaire. L'auteur, ingénieur de formation, commence par traiter les gammes diatoniques et chromatiques (gamme de Pythagore – fondée sur les quintes, seul intervalle jugé consonant depuis l'Antiquité –, gamme de Zarlino ou gamme des physiciens, variante de Delezenne, etc.); il enchaîne avec, pour les musiciens, qu'ils soient amateurs ou professionnels, des concepts plus concrets: d'écart pur, de fréquence, de battement, de tempéraments (réguliers: d'Arnault de Zwolle, de Silbermann, de Sauveur, de Romieu; irréguliers: de Rameau, de Kirnberger, de Werckmeister), concepts qui permettent d'éclairer la notion d'harmonie. Sont ensuite présentées plusieurs applications telles que les techniques d'accordage des instruments à clavier, et plus particulièrement le rôle fondamental que joue l'inharmonicité des cordes (souvent, l'amateur ou le professionnel ne peut, ou ne souhaite pas, faire appel à un spécialiste pour accorder son instrument), techniques traditionnelles ou avec utilisation d'appareils électroniques, ainsi que les modèles mathématiques les plus récents exploités dans le domaine de l'acoustique musicale. En annexe, les données chiffrées des systèmes d'accord les plus classiques. (vdw)

Von Libretti und Darstellerinnen

Linhardt, Marion: «*Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*»; Hans Schneider Verlag, Tutzing 1997, 385 S.

Wer hier eine Musikgeschichte der Wiener Operette sucht, wird enttäuscht sein, denn die Musik selber wird in diesem Band eher am Rande erwähnt. Die Autorin verfolgt die Entwicklung der Operette in Wien anhand einer Betrachtung von einzelnen Darstellerinnen – wie Marie Geistinger, Josefine Gallmeyer u.a. – sowie von einzelnen Werken, wie etwa *Der lustige Krieg* von Johann Strauss oder *Die sieben Schwaben* von Carl Millöcker. Die Aufmerksamkeit der Autorin gilt vor allem dem jeweiligen Libretto bzw. den Aufführungsumständen; aus den Libretti selber sowie aus zeitgenössischen Rezensionen und Berichten wird ausführlich zitiert. Nichtsdestotrotz werden hier der musikinteressierte Laie und der Musikhistoriker auf Entdeckenswertes stossen. Das Buch bietet auch viele reizende Szenenfotos sowie ein Personen- bzw. Werkregister. (cw)

Volksmusik, Beethoven u. a.

Mahling, Christoph-Hellmut / Sieberts, Ruth (Hg.): «*Festschrift. Walter Wiora zum 90. Geburtstag (30. Dezember 1996)*»; Hans Schneider Verlag, Tutzing 1997, 554 S.

Hier sind rund fünfzig Beiträge zu den verschiedensten Themen zusammengetragen; abgerundet wird das Ganze durch ein Gedicht von Hermann Lenz sowie ein kurzes Klavierstück von Harald Genzmer, beide Walter Wiora zugeeignet. Bei den musikwissenschaftlichen Beiträgen erhält die Volksmusik bzw. die Volksmusikforschung das grösste Gewicht; an nächster Stelle kommt Beethoven, dem vier Artikel gewidmet sind. Für mich sind die Beiträge zu den

eher ungewöhnlichen Themen die interessantesten, wie etwa Ludwig Finscher über die Stille in der Musik; Egon Voss über Wagner, den *Walkürenritt* und den Zirkus; und Akio Mayeda über japanische Übersetzungen von den Liedern Schumanns (wieder einmal eine Gelegenheit, zu bedauern, dass wir in der Schweiz eher wenig von dem hier ansässigen, vorzüglichen Mayeda hören). (cw)

La coloration de la rumeur

Mariétan, Pierre: «*La musique du lieu. Musique, Architecture, Paysage, Environnement*», introduction de Françoise Kaltenbach; Commission nationale suisse de l'Unesco, Berne 1997, 283 p.

On connaît le Mariétan compositeur sériel, celui qui travailla avec Bernd Alois Zimmermann und Pierre Boulez («véritable antidote» de Zimmermann, sourit-il). Mais on sait moins (la musicologie a parfois la bouche trop étroite) le Mariétan qui creuse une immense oreille dans l'espace, c'est-à-dire qui applique la composition au domaine du quotidien, considérant tout l'espace habitable – intérieur (celui de la réflexion, de la pensée) et extérieur (le quotidien, précisément, qui n'a aucun rapport avec l'«extramusical») – et tout le temps perceptible comme des données à prendre en compte dans ce qu'il nomme la «poétique sonore»; cet espace, cet «entre-deux acoustique», il convient que le compositeur le maîtrise, entre sa source et son lieu de perception (l'individu, le subjectif). Le compositeur peut alors proposer tout un système de révélation, oral, sonographique, instrumental, pour que d'une part un continuum soit créé, avec sa cohérence, et que, de l'autre, ce même donné se révèle propre à être appréhendé localement, par endroit, par moment seulement, voire même n'entre pas en considération immédiate dans le jeu de perception consciente. Il en découle une analyse plus exhaustive de la musique, puisqu'il faut inclure toutes sortes de données jusqu'alors ignorées, et des découvertes sur le plan de l'acoustique en général (souvent, il faut le dire, copiées et détrossées). Cet ouvrage a le mérite de regrouper de nombreux textes parmi tous ceux que rédigea Pierre Mariétan; ils vont du silence de *Derborence* à l'aménagement sonore de la gare de Cointrin, en passant par la «coloration de la rumeur» ou l'«écho de Malmö». (vdw)

1'300 Rezensionen ausgewertet

Morrow, Mary Sue: «*German music criticism in the late eighteenth century. Aesthetic issues in instrumental music*»; Cambridge University Press, Cambridge 1997, 253 p.

Die Autorin hat nach eigenen Angaben für dieses Buch rund 1'300 Rezensionen von deutschsprachigen Zeitschriften zwischen 1760–1798 gelesen, um auf die Spur der damals keimenden Ästhetik der Instrumentalmusik zu kommen. Sie weist auf die «revolutionäre» Entwicklung hin, die von einer mimetischen Musikästhetik weg- und zum Glauben hinführte, dass Musik gemäss ihren eigenen Kriterien betrachtet werden solle. Bei den von ihr ausgewählten Rezensionen wird zuerst auf kompositorische «Korrektheit» das grösste Gewicht gelegt, allerdings macht sich bald der Geniekult bemerkbar wie auch ein stark wachsender deutscher Nationalismus. Eine Zeitlang dient Italien als Feindbild, um *de facto* eine deutsche Einheitsfront zu bilden: «Dem

Genie der Deutschen muss es nachgerühmt werden, dass sie den Sinfonienstil zu einem Grade der Vollkommenheit gebracht haben, den ein italienischer Komponist schwerlich erreicht», wie es etwa in den *Wöchentlichen Nachrichten* vom 21. Oktober 1768 heisst. Alle Zitate im Haupttext werden in englischer Übersetzung wiedergegeben; die deutschen Originalzitate sind dafür bei den Endnoten zu finden (diese sind entsprechend lang geraten; weniger als 160 Seiten Haupttext stehen über 70 Seiten Endnoten gegenüber). Die Bibliographie ist sehr informativ; ein Personen- und Titelregister ist auch vorhanden. – Die Vorstellung, weit über tausend deutsche Rezensionen des späten 18. Jahrhunderts erforschen zu müssen, würde die meisten Normalsterblichen mit Grauen erfüllen. Es ist also der Autorin hoch anzurechnen, dass ihre Studie gut verständlich und ohne abstruse Fachausdrücke geschrieben ist. Auch diejenigen (zu denen der Schreibende sich zählt), die sich noch nie ernsthaft mit diesem Thema auseinandergesetzt haben, werden dieses Buch nicht nur interessant finden, sondern sogar geniessen können. (cw)

L'éveil à l'Azur

Ouvrage collectif: «*Norbert Moret, compositeur. Témoignages*»; Norbert Moret/m+h, Fribourg 1997, 143 p.

Ces témoignages on été consignés pour le septante-cinquième anniversaire du compositeur Norbert Moret, originaire de la Broye fribourgeoise, qui œuvre avec une constance inextirpable dans l'ignorance du plus grand nombre. Certes, le voile s'est un peu levé sur la création de ce marginal génial, après que des concertistes de renom tels que Mstislav Rostropovitch ou Anne-Sophie Mutter eurent interprété ses Concertos de violoncelle et de violon. Mais cet opuscul ne peut que nous inciter à aller plus loin dans la connaissance de chefs-d'œuvre tels que *Germes en éveil*, *Hymnes de Silence* ou *Mendiant du Ciel bleu*. Les auteurs en sont Jean-Jacques Rapin, Bertil Galland, Andres Briner, Harry Halbreich, Jean-Michel Hayoz, Paul Sacher. En annexe, bibliographie, discographie et vidéographie. (vdw)

Festgehaltene Urheber des verklingenden Tons

Pâris, Alain: «*Klassische Musik im 20. Jahrhundert. Instrumentalisten, Sänger, Dirigenten, Orchester, Chöre*», übersetzt von Rudolf Kimmig, bearbeitet von Ralf Noltensteiner, mit einer Einleitung von Peter Gülke; Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1997, 1120 S.

Interpretieren sind im allgemeinen die Stiefkinder der Lexika; das liegt nicht zuletzt daran, dass ihre Biographien erst dann «lexikonreif» (d.h. abgeschlossen) sind, wenn ihre Wirkung erlösch ist. Dank der Möglichkeit von Schallaufzeichnung hat sich das im 20. Jahrhundert allerdings geändert; Hermann Gottschewski ist in seinem Buch *Die Interpretation als Kunstwerk* sogar so weit gegangen, auf Tonträgern fixierte Interpretationen berühmter Musiker in den Rang von eigenständigen «Werken» zu erheben. Peter Gülke setzt dagegen im Vorwort den Akzent auf die Einmaligkeit und Vergänglichkeit jeder Interpretation und meint, das Hier und Jetzt des klingenden Tons lasse sich auch mit aufwendigster Technik nicht hintergehen – ein Standpunkt, der zumindest nicht danach trachtet, dieses

Lexikon zu legitimieren, auch wenn Gülkes Vergleich von Schallplatten mit vergilbten Photographien seinerseits einigermassen vergilbt ist und weder den technischen Möglichkeiten heutiger Schallaufzeichnungen noch den vorherrschenden Rezeptionsmechanismen gerecht wird. Das Lexikon selbst hält einem Stichprobentest weitgehend stand; dass manche Angaben zum Zeitpunkt ihrer Publikation schon veraltet sind, liegt in der Natur der Sache – da sind übers Internet abrufbare Datenbanken nützlicher. Über die Auswahl lässt sich wie immer streiten; wohl um die Halbwertszeit des Lexikons zu erhöhen, sind relativ viele MusikerInnen mit abgeschlossenen Karrieren berücksichtigt worden, auch wenn sie in der Interpretationsgeschichte kaum Spuren hinterlassen haben. (ck)

Wozzeck aus der Sicht der Jagdmusikgeschichte

Pöschl, Josef: *«Jagdmusik. Kontinuität und Entwicklung in der europäischen Geschichte»*; Hans Schneider Verlag, Tutzing 1997, 363 S.

Wer den Unterschied zwischen einer Phalangenpfeife, einem schwedischen Barvahorn und einem Olifant nicht weiss; wer sich eine ausführliche Bibliographie von Jagdmusik wünscht; wer eine Diskographie von Aufnahmen von Jagdmusik sucht; wer die Adressen der heutigen Jagdmusikverlage herausfinden will; oder wer ganz allgemein Näheres über die Geschichte und Verbreitung der Jagdmusik wissen möchte, für den ist dieses Buch wie auf den Leib geschneitten. Nicht nur die Geschichte der Hubertus-Messe oder eine Darstellung von Jagdsignalen wird hier geboten, sondern eine allumfassende Beschreibung der Motive der Jagd in der Musikgeschichte. Das Buch enthält über 200 Musikbeispiele von allen möglichen Komponisten, von Purcell bis hin zu Killmayer. Die einzelnen Werkbeschreibungen sind zwar z.T. cursorisch, aber bekannte Werke der Musikgeschichte – wie etwa Bergs *Wozzeck* – nun aus der Sicht der Jagdmusikgeschichte zu sehen, hat sicherlich einen ganz besonderen Reiz. (cw)

Ästhetik in Briefform

Roberts, John P.L. / Guertin, Ghyslaine (Hg.): *«Glenn Gould. Briefe»*, Übersetzung Harald Stadler; Piper Verlag, München 1997, 366 S.

Schon zu Lebzeiten war Glenn Gould geheimnisumwittert, und spätestens seit seinem Tode im Jahr 1982 ist er zu einer Kultfigur geworden. Sein früher Abgang vom Konzertsaal, sein Streben nach aufnahmetechnischer Präzision, sein eigenwilliger Musikgeschmack, seine Gewohnheit, nachts zu arbeiten und tagsüber zu schlafen (wenn überhaupt) – dies alles verlieh ihm einen merkwürdigen Nimbus, so als ob es sich bei ihm um eine Art musikbegabten Howard Hughes handelte. Wer aber je seine Fernsehauftritte gesehen hat, kann über seine Kommunikationsfähigkeit und über seine schauspielerische Begabung nur staunen. Dieser Band, der 154 Briefe Goulds bietet, zeigt uns einen äusserst sympathischen, sogar offenen Menschen. Zwar ist vieles über Goulds musikalische Ansichten zu lesen, über seine Einstellung zur Aufnahmetechnik sowie über seine Bemühungen um neue Formen der musikalischen Vermittlung via Radio und Fernsehen. Aber dennoch ist, zumindest beim Schreibenden,

der menschliche Eindruck der stärkste. Wenn die von den Herausgebern getroffene Auswahl nicht trügt, hat Gould jeden ihm zugeschickten Brief ernst genommen (allerdings sind die Briefe der Korrespondenzpartner in diesem Band nicht enthalten). Liebesbriefe sind hier keine zu finden, dafür reichlich Antworten auf Briefe von begeisterten Fans, worin Gould manchmal ausführliche Auskünfte über seine Ästhetik gibt. Dies scheint auf den ersten Blick etwas merkwürdig. Es hat wohl sonst kaum einen Künstler vom Rang eines Gould gegeben,



Glenn Gould mit zusammenklappbarem Stuhl, bei dem jedes Bein in einer anderen Höhe eingestellt werden kann. © CBS/Sony Classical

der seine Fanpost so sorgfältig und informativ beantwortet hat. Wenn man aber bedenkt, dass Gould von jedem abgesandten Brief einen Durchschlag behielt, so könnte man seine Briefe als eine Art inneren Monolog verstehen. Die Fanpost war vielleicht für Gould eine Art Katalysator, der ihm zur genaueren Formulierung seiner Ästhetik verholphen hat. Die Übersetzung der Briefe durch Harald Stadler liest sich ausgezeichnet, nur die Übernahme von Goulds eigenen Abkürzungen ist gelegentlich etwas störend. (cw)

Besitzstandwahrung in der Musikpädagogik

Scheidegger, Josef/Eiholzer, Hubert (Hg.): *«Persönlichkeitsentfaltung durch Musik»*, WEGE, Musikpädagogische Schriftenreihe, Bd. 10; Musikedition Nepomuk, Aarau 1997, 295 S.

Der Band fasst die Ergebnisse des 1. Europäischen Kongresses für Musikpädagogik zusammen, der im Januar 1997 in Luzern stattfand. Erstaunlich schnell und gründlich ist die Herausgabe der Referate und eine Zusammenfassung der wichtigsten Diskussionen erfolgt. Maria Spychiger formuliert die wichtigsten Ergebnisse des Kongresses (die nicht eben neu sind): Verankern der musikalischen Ausbildung in der Grundausbildung auch im 21. Jh., Breitenförderung ebenso wie Spezialausbildung, hohe Qualität des Musikunterrichts auf frühester Stufe, Ausweitung der Quantität nur mit gleichzeitigen Massnahmen zur Qualitätssicherung sowie die Forderung nach wirksamem Lobbying im Bereich Bildungspolitik durch Fachkräfte, die sowohl im musikpädagogischen wie im PR-Bereich ausgebildet sind. Am Kongress teilgenommen haben nicht nur Musikpädagogen, son-

dern auch Fachkräfte aus den Bereichen Psychologie, Soziologie sowie Medizin. Mehrere Beiträge präsentieren Statistiken zu Schulversuchen mit erweitertem Musikunterricht in EU-Ländern und der Schweiz und analysieren die Auswirkungen auf die Konzentrationsfähigkeit, die Sozialisation und den allgemeinen Schulunterricht. Den Schlusspunkt setzt Hans Saners lesenswerter Überblick über die rasante Entwicklung der musikalischen Avantgarde zu Beginn des Jahrhunderts, die Auswirkungen der beiden Kriege auf das Musikleben, das er-

neute Aufflackern der Moderne und deren Gegenpart, die Postmoderne – ein sensibler Rückblick auf das ausgehende 20. Jahrhundert. (om)

Imaginer l'imaginaire ?

Solal, Martial: *«Méthode d'improvisation»*; Editions Salabert, Paris 1997, 144 p. (avec un CD)

De Martial Solal, pianiste, compositeur et arrangeur français (septante ans cette année), Duke Ellington a dit: « [Il] a, en abondance, des éléments essentiels à un musicien: sensibilité, fraîcheur, créativité et une technique extraordinaire. » Qualités qu'il met au service de la composition et de l'improvisation – intimement liées, pour lui et de nombreux autres. Mais qu'est-ce qu'improviser, au juste ? Cela s'apprend-il ? Peut-on imaginer apprendre l'imaginaire ? Ces questions toujours réitérées ont incité Martial Solal à composer cette méthode d'improvisation (destinée à tous les musiciens – pianistes, de préférence – quelque peu familiarisés déjà avec gammes, arpèges et tonalités), terme qu'il définit dans sa préface: « L'improvisation est l'exécution instantanée d'un ensemble de notes formant si possible une phrase musicale, une idée musicale, une histoire musicale, tout comme en assemblant quelques mots on forme une phrase, on émet une idée, on raconte une histoire. » Martial Solal articule sa méthode en quatre parties: « Les premiers pas », c'est la notation des accords (chiffrage) et quelques éléments rudimentaires (utilisation de notes « supplémentaires »). La deuxième partie nous permet d'aller « vers d'autres difficultés »: ainsi la croche, que Solal décrit comme étant « l'arme principale des musiciens de jazz », puis les croches, dou-

bles-croches et triolets, ou la façon d'improviser sur une grille de huit mesures. La troisième partie, « Construisez votre puzzle », réinvente certains accords et dans diverses tonalités, présente des trames harmoniques courantes (anatole, blues), tout comme des exemples d'harmonisation de grands classiques (*Autumn Leaves*, *Giant Steps*). Enfin, dans la dernière partie, des exercices (de niveau moyen et difficile) permettent de se faire la main. Le CD joint au manuel (Solal y est entouré de Jean-Louis Chautemps, François Martin et Louis Moutin) regroupe les exercices d'une ou plusieurs leçons de la méthode, à des tempos différents selon le type de difficultés nouvelles abordées. Grâce au play-back suivant chaque exercice, on élaborera peu à peu ses propres puzzles, fera peut-être fructifier les richesses cachées de l'imagination. (vdw)

Gutes Buch mit schlechtem Einstieg

Spies, Günther: «Robert Schumann», *Reclams Musikführer*; Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart 1997, 382 S.

Dieser Führer zu Leben und Werk Robert Schumanns fängt nicht gerade vielversprechend an: «Schumanns Leben und Schaffen vollzog sich in einer kaum fassbaren Intensität, obgleich es immer wieder krisenhaft überschattet war.» Wäre ich ein potentieller Käufer beim Durchblättern der neuesten Literatur im Buchladen, so würde ich vermutlich das Buch schnell wieder im Gestell versorgen, könnte man doch hier den Namen «Schumann» durch den eines x-beliebigen Schöpfers ersetzen. «Kaum fassbare Intensität», «krisenhaft überschattet» – da wähnt man sich in jene Zeit zurückversetzt, als Genie- und Führerkult zu adjektivtiefenden hagiographischen Betrachtungen führte. Dies ist jedoch schade. Liest man nämlich weiter, so entdeckt man hier in der Tat eine vorzügliche Einführung ins Werk Schumanns. Der Autor ist nicht nur ein hervorragender Kenner seines Themas, sondern er weiss auch sein bewundernswert breites Wissen zur Erhellung des kulturgeschichtlichen Hintergrunds einzusetzen. Die einzelnen Werkbeschreibungen sind unkompliziert verfasst (allerdings ist es manchmal unentbehrlich, die Partitur des betreffenden Werks zur Hand zu haben); auch wird reichlich aus biographischen Quellen zitiert, wo dies zu einem näheren Verständnis des Werks verhilft. Das Buch enthält eine selektive Diskographie, eine Bibliographie und ein Werkregister. Unverzeihlich ist jedoch das Fehlen eines Personenregisters; auch lässt die Gestaltung des Werkregisters zu wünschen übrig. Wie in Deutschland leider immer noch häufig der Fall, werden Titel wie *Das Paradies und die Peri* unter *D* für *Das* eingereiht, statt unter *P* für *Paradies*. Merkwürdigerweise sind im Register bei den Vokalwerken die Titel gerade, die Textanfänge aber kursiv gesetzt; im Haupttext verhält es sich nämlich gerade umgekehrt (allerdings sind hier die Werk-titel manchmal auch gerade, dafür aber fett gesetzt). Verwirrend ist auch die im Haupttext chronologische Ordnung der besprochenen Werke, was das Nachschauen im Werkregister unumgänglich macht. Wer die *Vier Gesänge* op. 142 sucht, findet sie nämlich zwischen op. 43 und op. 45 (im Werkregister sind sie nicht unter *Vier Gesänge* eingereiht, sondern als «4 Gesänge» beim Buchstaben *G*). Wem es gelingt, die Be-

sprechung des gewünschten Werks in diesem Buch überhaupt zu finden, wird in der Regel aber feststellen, dass sich seine Mühe gelohnt hat. (cw)

Boris Vian is saying au revoir, mes chéris

Vian, Boris: «Jazz in Paris», *chroniques de jazz pour la station de radio WNEW, New York (1948–1949)*, édition bilingue, texte établi et traduit avec note, préface et index par Gilbert Pestureau, *discographie de Claude Rameil*; Pauvert, Paris 1997, 239 p. Trois ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, Boris Vian est choisi par une radio de New York pour présenter aux auditeurs «amerlauds» le jazz qui se pratique à Paris depuis les années 30, ses origines et son évolution avec les artistes confirmés, les petits jeunes qui montent, la collaboration féconde des musiciens de jazz américains et français (alors que la ségrégation se poursuit aux Etats-Unis). Ceux qui «entraivent» l'anglais prendront en outre plaisir à lire parfois un *anglicum cuisinae* voulu ou non. Langue ludique, certes, mais aussi langage sérieux d'un pédagogue passionné. (vdw)

Rédigé en urgence

Von der Weid, Jean-Noël: «La musique du XX^e siècle», édition revue et augmentée; Hachette, Paris 1997, 442 p.

Edition augmentée et revue de l'ouvrage de poche du collaborateur de *Dissonance*, paru pour la première fois il y a quatre ans. On n'en connaît guère d'équivalent, du moins en langue française, pour la quantité et la qualité d'informations, analyses et points de vues contenus en un si petit format, pour les index, les discographies, les bibliographies bien au fait de leur sujet, encore que parfois brouillonnes (voir par exemple celle de l'introduction, métissage de livres d'Adorno, du volume 6 des oeuvres complètes de Stockhausen, d'un peu de Dahlhaus, d'un éditorial de Peter Niklas Wilson, et d'un bout de Nattiez). Un peu brouillon aussi – mais ce n'est pas déplaisant – le plan de l'ouvrage, où, à la partie de l'avant-guerre assez classiquement balisée, succède un «après 1945» dans lequel s'empile, à la suite des «Messiaen suites», «Boulez» et «Stockhausen» attendus, une série de noms, de pays, de concepts joyeusement hétéroclites; ainsi, sous l'étiquette «Musiques expérimentales», on a tout à la fois, Cage, Carter, Crumb, multimédia, Belgique, Pays-Bas, Canada, Temps et espace. Les abondants maniérismes de l'auteur – goût prononcé pour les métaphores-choc, citations de Deleuze (ou d'autres) dont l'opportunité n'est pas toujours limpide, une mort qui «punaise» Antheil, diverses récurrences stylistiques (ef)florant le cliché –, non moins que l'aspect plaisant et assez mode de la maquette, renforcent le sentiment du bricolage (au sens convenable, lévi-straussien, bien entendu!): rappels de musicologie ou d'histoire insérés dans le corps du texte, exemples musicaux éparpillés çà et là, biographies encartées, notes et remarques impertinentes en bord de page, viennent encore distordre une texture de toute évidence très rétive aux lissages. Face à l'illusoire prétention de vouloir traiter de façon cohérente et systématique l'ensemble du sujet, vdw a visiblement choisi de rédiger «en urgence» (sa formule favorite, qui qualifie positivement les compositeurs, désigne

aussi très bien son mode de faire), sans chercher à déguiser ses partis-pris, ses jugements de valeur parfois féroces. L'important est qu'il s'agit d'un choix parfaitement clair et parfaitement appréciable, d'une façon réactive et engagée de rendre compte de la musique du XX^e siècle, y compris et surtout de celle de notre temps. (ba)

Klangwelten im Technoook

Werner, Hans-Ulrich und die Insertionisten: «ScapeDesign – KlangWelten – Hör-Zeichen»; Akroama, Basel 1997, 504 S. (mit CD)

Klanginstallationen, Hörgänge durch Städte, digitale Waldspaziergänge, Klangdesign – die Begriffe werden neu geschaffen ebenso wie die Formen. Die nicht mehr einzuordnenden Formen von Musik wachsen in den Sparten E- und U-Musik mehr und mehr zu einem neuen Ganzen zusammen. Hans U Werner und die Insertionisten, eine Gruppe von «akustischen Ökologen» (Komponisten, Computerfachleute, Radioteute) in der Nachfolge von Murray Schafer, versuchen hier einen Überblick zu geben. Zeitgeistig zusammengestellt und designed, verbindet das Buch Textfetzen und Aufsätze mit Künstlerportraits und E-mail-Messages nach einer persönlichen Auswahl von Hans U Werner. Orientierungs- und etwas ratlos nimmt man Einblick in scheinbar Intimes und doch sehr Unverbindliches. Viele Texte gleichen dem wirren graphischen Design, sind hingeschmissene Wortkreationen, die das Geschehen ins Unbestimmte abdriften lassen. Da ist man froh über die klareren Berichte, wie etwa den Aufsatz von Hildegard Westerkamp über Umweltklang und Hörerfahrung, Hans U Werners Zusammenfassung der Klangtherapie nach Tomatis oder Markus und Michael Austs Bericht «Akt und Aura». Und auch über die beigelegte CD, die entscheidend zur Verdeutlichung des Gelesenen beiträgt und einen Einblick erlaubt in die Vielfältigkeit der Klanglandschaften. (om)

Vater Wieck: weder Stock noch Büffel

Wieck, Friedrich: «Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches», Reprint, Einleitung von Sigrid Lehmstedt; ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1996, 133 S.



Friedrich Wieck

In der Schumann-Legende kommt Friedrich Wieck die Rolle des Bösewichts zu – mit einigem Unrecht, wenn man die Geschichte nüchtern betrachtet. Seine umsichtige Aufbauarbeit machte Claras Karriere als Pianistin

stin überhaupt erst möglich, und davon profitierte zumindest indirekt auch der geniale Schwiegersohn. Wieck war als Klavierfabrikant ein erfolgreicher Geschäftsmann, als Pädagoge aber keineswegs darauf bedacht, industrielle Arbeitsweisen in die Musik zu übertragen – im Gegenteil: mit seinem Insistieren auf gesanghaftem Vortrag am Klavier betrachtete er sich als Mann aus einer «abgethanen Zeit». Er wollte seinen Schülern eine gute Technik vermitteln, ohne ihnen «durch angestrengtes, unsinniges, mechanisches Üben das Clavierspiel zu verleiden» und gab dem Anschlag Priorität vor Fingerfertigkeit und Notenlesen. Seine Positionen verteidigt er mitunter in Form witziger Dialoge mit imaginären Gegnern namens Stock & Büffel und steht dabei durchaus auf der «richtigen», d. h. der künstlerischen Seite, nimmt Partei für Schumann und Chopin (gegen Cramer und Clementi) und bezeichnet sich sogar als grossen Verehrer der «Schaffungskraft» von Wagner. – Bei vorliegendem Buch handelt es sich um den Reprint einer 1853 publizierten Sammlung von Texten, die offensichtlich unabhängig voneinander entstanden sind (worüber das Vorwort aber keine Auskunft gibt) und in denen zu den zentralen Themen Klavierdidaktik und Gesangskultur deshalb einige mehrfach gesagt wird. (ck)

Pour apprendre à parler le monk
 Wilde, Laurent de : « Monk » ; Gallimard, coll. « folio », Paris 1997, 314 p.

Vous n'auriez qu'un ouvrage à lire sur Monk, ce serait celui de Laurent de Wilde (superbe pianiste né en 1960, à Washington, de parents français), qui pense Monk, perçoit Monk, parle le monk. Thelonious Sphere Monk (1917–1982), c'est un joueur de jazz, pianiste à la technique fruste mais immense, un moine créateur de perles mélodiques ('Round Midnight, Bemsha Swing, Well You Needn't, Misterioso) ; il est chez lui à New York seulement, la ville où « la lune n'a plus la parole » (Paul Morand). Monk était bien chez lui au club Minton's, où s'élabora le style bop avec Kenny Clarke, Bud Powell, Charlie Mingus, Charlie Parker ou Dizzy Gillespie. La musique de Monk, ce sont toujours des trébuchements de l'ouïe, des énigmes (Humph), une torture de tout l'espace musical (« Mais qu'est-ce qu'il fout, ce con ? » [Miles Davis]), un redresseur de mort (Crepuscule with Nellie) : « Si on rate un accord, disait Coltrane – que cite de Wilde – c'est comme si on tombait dans une cage d'ascenseur vide ». L'auteur précise que la musique de Monk est inclassable et inassimilable, « non parce qu'elle est révolutionnaire, ce qui n'est pas une raison en soi, mais parce qu'elle est un pavé dans la mare qui, une fois jeté, coule à pic et disparaît. On le regarde sombrer, et on ne sait pas s'il faut suivre des yeux cette masse qui s'enfonce, ou contempler l'onde égale de ses remous ». Des passages (l'écriture de Wilde, c'est souvent le tempo de Ko-Ko, le Ko-Ko de Parker) sont charnellement passionnants, qui évoquent le compositeur (« il sculpte, dans la masse sonore, des espèces de gros machins compacts et aboutis. »), les harmoniques (ou l'art des sous-entendus), la main, ses ongles et ses bagues; son silence les dix dernières années de sa vie, car plus rien ne (lui) chantait. Une fois ce livre lu, écoutez à nouveau tous vos enregistrements de Monk : vous les entendrez mieux. (vdw)

Disques compacts
Compact Discs

Tradition orientale, instrument occidental

Ali-zade, Frangiz : « Crossings... » (Music for piano / « Three Watercolours » for soprano, flute and prepared piano / « Dilogie I » for string quartet / « From Japanese Poetry » for soprano, flute and piano/celesta/vibraphone) ; Frangiz Ali-zade (piano, celesta, vibraphone, glockenspiel), Bengi Ispir (soprano), La Strimpellata Bern, Jürg Henneberger (cond.) ; BIS/DRS CD 827
 Trajectoire peu habituelle, dans le monde de la musique contemporaine, que celle de Frangiz Ali Zade. Compositrice azérie formée au Conservatoire de Bakou, pianiste ayant à son répertoire les grands noms de la musique occidentale du 20^e siècle, de Schoenberg à Messiaen et Cage, émigrée en Turquie à la suite de la guerre entre Arménie et Azerbaïdjan, c'est sous un label suisse qu'elle se retrouve ici, « découverte » – et bien défendue – par un ensemble bernois. On entend la compositrice elle-même dans Music for piano, au piano préparé – référence obligée à Cage, et aussi au croisement des cultures occidentale et orientale. Dans son cas, le modèle est renversé, ce qui ne manque pas de sel : la tradition orientale fortement affirmée dans sa musique incorpore un instrument fétiche de l'avant-garde occidentale. Trois Aquarelles, sur des vers de la poétesse azérie Nigjar Rafibejli, De la poésie japonaise, sur des vers de Isikawi Takuboku, poète japonais, Dilogie I et Crossing II déploient pareille abondance de lignes modales, goût pour les matériaux restreints, instrumentations discrètes, climats raffinés, où l'écoute peut se laisser aller sans rencontrer de résistance : représentation – peut-être trompeuse – que l'on se fait, en Occident, d'une atmosphère orientale. (ba)

Aktualisierende Dokumentation

Argus (Winfried Dippel, perc/voc; Ulla Dunker, gt/voc; Brigitte Haase, vlc/kb/voc; Andreas Lieberg, gt/voc; Sonja Müller, fl/voc; Wiebke Rendigs, solo-voc; Stephan Uhlig, gt/solo-voc, mundharmonika, tiple, bearb, arr) : « Weiss ich, was ein Mensch ist? », Lieder gegen das Vergessen; Dokumentations- und Informationszentrum (DIZ) Emslandlager, Papenburg 1997, DIZ 001 (ISBN 3-926277-04-1)
 Die vor einiger Zeit einmal geäusserte Ansicht des Rezensenten, das beste am Faschismus seien seine Gegner, formuliert Fietje Ausländer vom DIZ so, «dass der deutsche Faschismus die Entstehung einer beeindruckenden, gegen ihn gerichteten Musikkultur befördert hat, die zu den besonderen Leistungen in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zählt». Zu Recht äussert er aber auch den Gegengedanken: «Besser wäre es somit gewesen, es würde diese Lieder nicht geben, weil es deren Entstehungsgründe, KZ, Ghetto, Terror und Massenmord [...] nicht gegeben hätte.» – Die Gruppe Argus, bereits vor einiger Zeit mit einer beachtlichen Eisler-Edition her-

orgetreten, bringt hier eine umfangreiche aktualisierende Dokumentation (wenn dieser etwas widersprüchliche Begriff zur Beschreibung erlaubt ist) von Liedern aus NS-Lagern, aber auch aus italienischer Resistenza und französischer Résistance (anrührend das Einfache des Chant de la libération), aus dem spanischen Bürgerkrieg, aus dem jüdischen Widerstand (darunter das eindringliche Sog nit kejinmol), von polnischen, bulgarischen, russischen Partisanen, schliesslich ein Mauthausen-Liedzyklus von Theodorakis auf u.a. das Hohelied Salomonis verarbeitende Gedichte von Jakowos Kambanellis, der selbst das KZ Mauthausen überlebt hat – so, wie auch Theodorakis während des Bürgerkriegs nach 1946 in Lagern und Verbannung war. Musikalisch bleibt freilich Theodorakis mit seiner Bindung an ungebrochen übernommene folkloristische Muster etwas hinter den Ansprüchen von Gegenstand wie Text zurück. Besonders ungewöhnlich ist das Stalin wasn't stallin' (Stalin hat nicht gekniffen) des Golden Gate Quartets von 1942, das wichtige Momente der Antihitlerkoalition in die Sprache des Black Spirituals übersetzt und hier in einem schwungvollen Satzgesang vorgetragen wird, der seinerseits den des Quartetts «übersetzt». Victor Jaras Manifesto und das eigenartige, kraftvolle Welele Mandela schliessen die als Konzeptalbum angelegte Edition ab. – Ein weiteres Zentrum bildet Eisler – einschliesslich der hier doch etwas zu klein, wenn auch fein besetzten und richtig gesungenen Ersten Gesänge (für künftige Einspielungen ist vielleicht darauf hinzuweisen, dass von Paul Dessau, Ferenc Szabó, Wladimir Vogel, Stefan Wolpe u.a.m. doch noch einiges zu entdecken wäre, das weniger bekannt ist als die entsprechenden Sachen von Eisler). Die Frage, ob ausgerechnet Eisler auch noch bearbeitet werden müsse, als wäre er der arme B.B. und Weill, drängt sich zwar schon leise auf. Legitim aber (abgesehen von Urheberrechts-Fragen) erscheint es, wenn, wie hier, mit Diskretion – die im kunstvoll-kunstlosen Gesang eine Entsprechung hat – und Reflexion vorgegangen wird (auch wenn die Reflexionen von Stephan Uhlig ebenso interessant und vielsprechend wie eine Spur zu abstrakt sind) und Vermittlungen von Historizität und Aktualität musikalisch sinnfällig werden. Aus der Not, dass die von Eisler gewollte Besetzung der Gruppe nicht verfügbar ist, macht Argus die Tugend der Zurücknahme des grossen (und spätestens ex post oft auch hohltonenden) Pathos. Das ist durchweg das Merkmal dieser Edition. Das Lob des Kommunismus etwa wird mit zwei Gitarren zwar wohl übermässig sanft vorgetragen, aber immerhin durch Accelerando und dissonante Schlusswendung deutlich konturiert; in Pathetik und Dynamik unmittelbar nach dem begründenden «Drum...» sofort zurückgenommen ist auch der Refrain des Einheitsfrontlieds, und dissonierende Anschärfungen des Satzes geben dem Kälbermarsch ein neues, aber passendes Gesicht – vergleichbar dem Verfahren auch bei Titeln wie Die Glocke von Buchenwald, wo es noch dringlicher angebracht ist. Zu erwähnen ist schliesslich die aussergewöhnlich sorgfältige Behandlung des Beihefts, in dem nicht nur Texte – und das in Originalsprache und Übersetzung – überhaupt abgedruckt, sondern überdies auch noch (ggf. samt Musik) erläutert werden. (hwh)